

itüdergisi/a
mimarlık, planlama, tasarım
Cilt:6, Sayı:2, 47-55
Eylül 2007

Bir erken Cumhuriyet modernist mimarı: Seyfi Arkan

Yasemin GÜREL^{*}, Atilla YÜCEL

İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Bina Bilgisi Programı, 34469, Ayazağa, İstanbul

Özet

Bu makalede Erken Cumhuriyet döneminin modernist mimarı olan ve 1930-40 yılları arasındaki yapılarıyla döneme imzasını atmış olan Seyfi Arkan'ın bu aralıktaki yaşamı, eğitimi ve mimarlık anlayışı ele alınacaktır. Arkan'ın özel yaşamına ilişkin çeşitli dökümanlar ile 1931'den itibaren döneme ışık tutan Mimar / Arkitekt dergileri, diğer kaynaklar ve Arkan'ın yapıları incelenmiştir. Arkan'ın profesyonel kariyeri ve özel yaşamı oldukça trajiktir. Yabancı mimarların Türkiye'deki projeler kapsamında çok gözde olduğu bir devirde Arkan'ın şansı, diğer Türk mimarlarının tersine devlet tarafından görevlendirilmesi olmuştur. Atatürk'ün ölümü sonrası resmi desteğin azalmasıyla yapı etkinliği de azalmaya başlamıştır. Yine de, modernist çizgisini ve yapı etkinliğini sıkıntılarla da olsa ödünsüz sürdürmüştür. Türkiye'de modern mimari Batı'daki gelişiminden daha farklı bir biçimde gelişmiştir. Batı'nın 1930'lar öncesi yaşadığı avangard dönemini Türkiye yaşamamıştır. Modern mimari, Batı'dakinin tersine Türkiye'ye bir devlet politikası olarak tepeden inme biçimde girmiştir. Bu bağlamda Türkiye'de her alanda ağırlığı hissedilen 1930-40'lı yıllar arası modern mimariye sadece Batı'nın geçirdiği evreler açısından bakmak Türk mimarisi için tek açıklayıcı ölçüt olamaz. Arkan'ın mimarlık anlayışı, bazı yapılarında uluslararası üslubun tasarım ilkeleri doğrultusunda geliştirildiyse de bazı yapılarının biçimlenişinde klasisist, yerel ve Deco estetik tavırlar görülür. Bu bağlamda Arkan mimarlığı uzlaşmacı ve yumuşatılmış bir modernizmdir. Batı modern mimarisi ile kıyaslanırsa, belki stereotipik gibi görünen Seyfi Arkan'ın projeleri Türk mimarisi özelinde stereotipik değildir.

Anahtar Kelimeler: *Seyfi Arkan, modernizm, 1930-40 yıllarında modern mimarlık.*

^{*}Yazışmaların yapılacağı yazar: Yasemin GÜREL. ygurel@superonline.com; Tel: (222) 234 35 02.

Bu makale, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü Bina Bilgisi Programı'nda tamamlanmış olan "Düşünsel / entelektüel arka planı ile batı modernitesi ve mimarlığından Türk modernlik projesi ve 1930-40 yılları arası mimarlığına; ve bir modernist duruş: Seyfi Arkan" adlı doktora tezinden hazırlanmıştır. Makale metni 06.07.2005 tarihinde 30.06.2006 tarihinde basım kararı alınmıştır. Makale ile ilgili tartışmalar 31.05.2008 tarihine kadar dergiye gönderilmelidir

An early Republican period modernist architect: Seyfi Arkan

Extended abstract

This article investigates the architectural understanding of an early Turkish Republican era modernist architect, Seyfi Arkan, who was one of the most influential architects between the years of 1930-40. Some documents on Arkan's private life, the journals entitled Mimar /Arkitekt published in 1931 onwards and other sources that shed light on the era and Arkan's buildings have been investigated in some detail. Arkan went to Berlin as a graduate student on a scholarship awarded due to his outstanding success as a student at the Academy of Fine Arts in İstanbul. In Berlin, he became a student of Professor Hans Poelzig, who influenced and partially shaped his architectural understanding and practice when he also worked in his office. Upon Atatürk's invitation Arkan built Çankaya Presidential Residence in the new capital city of the Turkish Republic, Ankara. On his accomplishment he was appointed to build many other official and governmental buildings in Ankara. This made him the brightest and the most influential state architect of the era. Arkan tragically lost the support of the State and his popularity after Atatürk's death. Nevertheless, he still continued his modernist architectural designs and buildings without any compromise, even though he encountered various difficulties in his career afterwards.

Modern architecture entered Turkey with the designs of foreign architects in 1927. These architects had been selected by the State to construct the prestige buildings in Ankara and to turn the city to a modern capital. Additionally, it became better well-known as a result of a series of publications in professional journals, Mimar/Arkitekt starting from 1931 on. However, modern architecture did not naturally come into picture with its essence that resulted from some economic, socio-cultural, and aesthetic concerns; but rather as the Zeitgeist of the era and as a by-product of the modern revolution and its ideology. In 1930's, there was a radical change in the architectural paradigm in Turkey. Modern avant-garde movements in the early 20th Century in the West, namely movements before Bauhaus, were never influential and never exercised in the Turkish architectural practice. The main concern was to construct Ankara, the capital city of the new Nation-

State, as a prestige project rather than constructing residential buildings. Since a modern capital was essential for the new republic, modern architecture was preferred. The problems of Turkish architecture in that era were numerous: Preference of foreign architects to conduct the prestige project, thus demoting Turkish architects' status to a secondary position, lack of autonomy in the context of architecture, the existence of economic and technical problems were among these problems.

Arkan's architecture is not like other modernist architects of the era abroad. Arkan's architecture differed from others in the sense that it did not consist of a national identity characteristic which can be detected at first glance. For example, unlike in the case of Arkan, Aalto's architecture contains influences from both his Finnish background and modernism, and Barragan's architecture reflects both his Mexican origin and modernist tradition. Arkan preferred universal architectural principles over local ones although he had a few architectural works, in which he synthesized universal and local architectural features. Arkan's buildings are representatives of various interpretations from International style, to classicist characteristics, local and authentic variations, as well as Deco aesthetic, and modernist styles. Arkan's attitude was that of an architect's who softened the canonical components of the orthodox modern architecture, combining them with already existing conditions and Deco aesthetic interpretations through his professional experience and empathy. Arkan was an architect who was well aware of the fact that modernism was a project which attempted to grasp the spirit of the era. Yet, it is difficult to understand the intellectual background of his architectural designs. The most important factor that gives his designs their spirit was his commitment to the idea of total design. Arkan reflected this attitude in his designs from the smallest artifacts to the larger scale designs like the building itself. This can be observed in nearly all of his modernist buildings. Arkan's projects, which might appear to be stereotypical in the context of the Western architecture, are not at all stereotypical in Turkish architecture. In fact, Arkan's attempts are considered to be more valuable than solely reducing modern architecture to principles and replicating one building after another.

Keywords: Seyfi Arkan, modernism, modern architecture: 1930-40.

Giriş

Bireyi ön plana çıkararak liberal motifler Türk siyasal düşünce tarihinde fazla rağbet görmemiştir (Kadıoğlu, 1998). İrادی olarak modernleşme yanlısı olursa da, modernleşmenin en önemli bileşeni ve temel ekseni olan bireycilik bağlamında aynı iradenin yansıtılması söz konusu olmamıştır. Her ne kadar bireyselci ideoloji hedeflense ve Cumhuriyet ideolojilerinin özü gereği bireyselciliğe dayanması gerekse de, toplumsal ideoloji (Dumont, 1986) bu dönemde bireyselciliğin önüne geçmeye çalışmıştır. Bireyciliğin tarihi Batı'da modern çağda burjuvazinin tarih sahnesine çıkışı ile bağlantılıdır. Her ne kadar Rönesans birey için bir başlangıç oluştursa da uğrunda mücadele edilecek bir değer haline geliş birey öncelikli bir tarihsel eşik olan Aydınlanma iledir (Kılıçbay, 1994).

Mimarlık alanında bireysellikten Cumhuriyet dönemiyle birlikte söz edebiliriz. Her ne kadar Tanyeli'nin de belirttiği gibi daha erken bireyselleşmelere bürokrasi ve edebiyatta tanık olsak da, mimarın Osmanlı aydın kesiminde etkin bir rol oynamaması nedeniyle bireyselleşme alanında mimar, bu sürece geç katılmıştır (Tanyeli, 1999).

Ancak, Cumhuriyet ideolojilerinin bireye ve bunun uzantısı olarak bireyselliğe dayanmasının, kişilerin kendilerini hem farklılıkları içinde üretmeleri, hem de bu üretimin odağı olarak toplum değerleri yerine evrensel değerleri koymasının izleği, bir Cumhuriyet bireyi ve mimarı olan Seyfi Arkan'ın yaşamı ve yapıtlarında gözlemlenebilir.

Metod

Dönemin yoğun yapı etkinliğinde bulunmuş ve yine dönemin mimarlarına göre çok daha fazla sayıda kamusal yapı tasarlamış ve inşa etmiş olan Seyfi Arkan'dan geriye kalan yapılarının dışında az sayıda belge bulunmaktadır. Bu belgelerin bir kısmı İstanbul Milli Saraylar arşivinde olup diğer bir kısmı ise tarafıma, kullanılmak üzere ailesi tarafından verilmiştir. Ancak bu belgeler çoğunlukla resim ve az sayıda yazışma olup, Arkan mimarisinden ziyade özel yaşamını ortaya çıkarmaya elverişlidir. Mimarlığını en iyi

anlama ve yorumlamaya tanıklık edecek olan ise bizzat yapılarının kendisidir. 1930'ların Mimar/Arkitekt dergileri ise tüm dönemin anlamlandırılacağı en iyi belgelerdir. O nedenle makalede temel olarak bu kaynaklar kullanılacaktır.

Yaşamı ve yapıtları

Arkan'ın yaşamı 1904 yılında Batı düşüncelerinin benimsenmeye başladığı, Batı'nın bir model olarak ele alındığı, ancak yine de Batı'nın bir teknik, eğitim, askeri ve idari sistem problemi olarak algılandığı (Mardin, 1994) bir dönemde başlar.

Osmanlı ve İslam kimliklerinin ön planda olduğu II. Abdülhamid döneminin gözde tarzı olan 'tarz-ı İslami'nin doğal evrim çizgisi ise 20. yüzyıl başında Milli mimari olarak karşımıza çıkacaktır. II. Meşrutiyet (1908) Türkçülüğün ön plana çıktığı bir dönem olup, Milli mimaride İslam ve Türk olan Osmanlı mimarlığını muasırlaştırma misyonunu yükleneyecektir (Batur, 1999). Arkan, Güzel Sanatlar Akademisinde Milli mimari akımının Mimar Kemalettin'le birlikte temsilcisi olan Vedat Tek atölyesinden yetişmiştir.

Akademi'de geçirdiği yıllar süresince aynı zamanda İnşaat İdare-i Fenniyesi'nde çalışmıştır. Tek'in de temsilcisi olduğu Milli mimari akımının temel amacı, Türk mimarlık biçimlerini çağdaş mimarlık fonksiyonlarına uyarlamak (Alsaç, 1978), dolayısıyla Türk ulusal kimliğini mimarisine yansıtmaktır. Sorun Paul Ricoeur'un deyişiyle hem nasıl modern olmalı, hem de eski kaynaklara nasıl dönmeli; nasıl eski bir uygarlığı canlandırmalı, aynı zamanda da dünya uygarlığına nasıl ayak uydurmalı sorunsalıdır (Ricoeur, 1965). Kültürel aidiyet ve kimlik sorunu ilk kez Osmanlı aydın kesiminin gündemine Yeni Osmanlılar hareketi ile girmiştir. Bugün için de zaman zaman geçerliliğini koruyan kimlik teması Türk mimarlığının temel sorunsallarından biridir.

Arkan'ın modernist mimari izleğinde eğitim için 1928-32 yılları arasında gittiği Berlin'de ünlü modernist bir usta olan Hans Poelzig'in öğretileri vardır. Tümüyle kişisel ve özgün bir Arkan

mimarlığından söz etmek oldukça zordur, ancak uyguladığı mimari retorik Berlin’de Poelzig’in yanında görmüş olduğu eğitim ile bağlantılıdır.

Arkan’ı daha sonra Poelzig “fevkalade teknik bilgi ve yüksek derecede sanat duygusuna sahip” bir mimar olarak niteleyecektir (Güner, 1966). Aslanoğlu’nun da belirttiği gibi Almanya’da bulunduğu yılların Arkan’ın modernizmle yoğrulmasındaki derin izlerinin sonucu olarak daha önce Vedat Tek atölyesinde gördüğü tarihselci yaklaşımlı tasarımların izleği tamamen Arkan’da silinmiştir (Aslanoğlu, 1992).

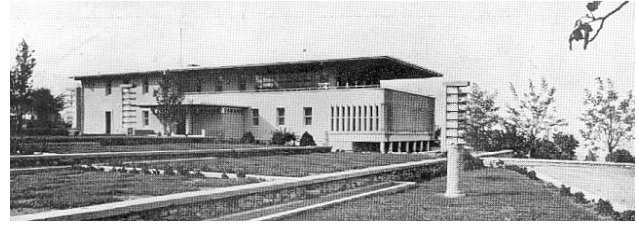
Arkan 1928 yılında, o yılın mezunlarının birincileri arasında, Maarif Vekaleti tarafından açılan Avrupa müsabakasını kazanarak eğitim ve ihtisas yapmak üzere Almanya’ya gönderilmiştir. Zeki Sayar’ın anlatımlarından Çanakkale Abidesi konulu yarışmaya katılırlar ancak Arkan’ın, Sayar’a göre daha yetkin olan projesi birinciliği kazanır.

Yurtdışına çıkışının ardından bir müddet Fransa’da kalan Arkan, daha sonra Berlin’e geçmiş (Sayar, 1992) ve Berlin Yüksek Teknik Okulu mimarlık bölümünde Ord. Prof. Hans Poelzig’in atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Poelzig tarafından beğenilen Arkan, ayrıca Poelzig’in özel bürosunda da çalışmaya başlayacaktır.

1932’de yurda döndükten sonra profesyonel kariyerine başlayan Arkan, bir süre sonra M. Kemal Atatürk’ün Çankaya Köşkünün inşasından memnun kalarak başka projelerde de vazifelenmesi ile Atatürk’ün mimarı olarak anılmaya başlayacaktır. Atatürk daha sonra Arkan’a kızının ismini ve kendisine de Arkan soyadını verecektir.

S. Arkan’ın profesyonel kariyeri ve özel yaşamı çoğu zaman vurgulandığı gibi oldukça trajiktir. Arkan’ın Atatürk’ün ölümünden sonra resmi desteğin azalmasıyla yapı etkinliği de azalmaya başlayacaktır. Yine de, 1966’da ölümüne dek geçen süreç içerisinde modernist çizgisini ve yapı etkinliğini sıkıntılarla da olsa ödünsüz olarak sürdürecektir.

Ancak Arkan’ın modernist mimarlık anlayışı, bazı yapılarında uluslararası üslubun tasarım ilkeleri doğrultusunda geliştirildiyse de, bazı yapılarının biçimlenişinde klasisist ve yerel unsurlar göze çarpar. Örneğin, Hariciye köşkündeki yerel ve Salih Bozok evindeki klasik biçimlendirme arayışları bu kapsamdadır. Mies’in, bir dönem Schinkelisk etkiler taşıyan, Behrens’in neoklasik, monumental yapılarından etkilendiği (Blake, 1976) ya da Corbusier, Terragni’nin, aslında modern hareketin genelde 18. yüzyıl rasyonalizminden, Ledoux, Boullé’nin saf geometrik formlarından etkilendiği (Maxwell, 1997) gibi, Arkan’ın mimarisinde de monumental, simetri gibi klasik arayışlar, almış olduğu klasik eğitim nedeniyle de olabilir. Ancak, bu klasik ve yerel arayışlar kariyeri boyunca modernist etik ve biçimlendirme ilkelerine bağlı Arkan’ı, modernist çizgisinin dışına çıkartacak kadar güçlü değildir.



Şekil.1. Hariciye köşkü, Seyfi Arkan

1932-38 yılları kariyerinin en dorukta olduğu yıllardır; ancak daha sonra kariyerinde bir düşüş gözlenmektedir. Kariyerinin inişe geçmesi Atatürk’ün ölümünden sonraki siyasal tutumlarla, modernden tarihselci / ulusalcılığa doğru değişen mimarlık söylem ve uygulaması nedeniyle modernist üslubun Türk mimarlık dünyasında görkemli yükselişinin ardından inişe geçmesi ile bağlantılıdır. Ancak tüm bu düşüşe rağmen, hiç bir zaman bazı projeleri dışında yapılarının tasarımsal niteliğinin azalmadığı düşünülür. Bir ara beraber çalışmış olduğu Utarit İzgi’nin de ifade ettiği gibi Akademi’de o yıllarda fazlaca önemsenmeyen şehircilik dersinin dışında proje vermemesi nedeniyle, İzgi’nin sözleriyle “eli müt-hiş, inanılmaz perspektifler çizen, sanatsal yeteneği güçlü” Arkan, kendi kendini mesleki anlamda pasifize etmiştir. Akademi’deki görev almaya dair bu pasifizasyon Arkan’ın istemi dı-

şında da oluşmuş olabilir. Ancak son dönemlerinde piyasa için tasarlamış olduğu projeler İzgi'ye göre kendisinin bile haberi olmadığı, projeyi yürüten kişinin Arkan adına yaptığı projelerdi (İzgi, 1997). Bütün bu mesleki potansiyelindeki bozulmalar, Arkan gibi 1930'ların en parlak modernist mimarı için gerçekten trajikti.

Arkan'ın mimarlığında bireyselliğinin, öznelliğinin en belirgin yönü mimari yaşamında izlediği modernist çizgiden hiç bir nedenle vazgeçmemiş olmasıdır. Bu çizgisini 1930-40 arası modern mimarlık egemen aralıktan çıkıldıktan ve yerellik arayışlarının yoğun olduğu bir döneme girilmesinden sonra da sürdürecektir. Arkan'ın özgül bireyselliğini vurguladığı bir başka yönü ise Türk mimarlığında profesyonel anlamda Tanyeli'nin de belirttiği gibi ilk kez kendi reklamını yapmak üzere '1933-56: Seyfi Arkan ve Eserleri' adlı küçük bir broşür kitapçık yayımlamasıdır. İçinde eserlerin verilen süreçler içerisinde inşa edilmiş olduğunun belirtilmesi, kitapçığın 1956 tarihinde yayınlandığını düşündürmektedir (Arkan, 1956).

Ünlü modernist mimar Aalto'nun İskandinav Klasisizmi deneyiminin ardından modernist paradigmaya geçişi gibi, Arkan da deneyim ve pratik olarak değil, ancak eğitim olarak katı bir klasist eğitimin ardından modernist morfolojiye geçmiştir.

Arkan'ın bu biçimsel ve düşünsel dönüşümü onu birden Türk mimarlık ortamının anadamar modern çizgisinin meteorik kişiliği haline getirmiştir. Ancak bu meteorik kişilik, Şekil 1'de görülen Hariciye köşkü gibi birkaç yapısının dışında uluslararası üslubun genel çizgileri çerçevesinde bir modernist çizgi izlemiştir.

Ciddi bir anlamda Arkan'ın hem Türk modernist mimarisine iz bırakacak, yeni imgeler yaratacak ve arkasından da kendi morfolojisini ve retorliğini izleyecek genç mimarlar bırakmak gibi bir kaygısı olmamıştır. Arkan sadece inandığı mimarlık anlayışı olarak modernizme uygulamasında yer vermiştir. Mimarlığın entelektüel bir uğraş olarak kavranmadığı, ancak uygulama olarak algılandığı bir dönemde, Arkan'ın proje-

lerinin ardında yatan düşünce süreçlerinin açığa çıkarılması oldukça zordur.

Arkan'ın da içinde bulunduğu mimarlık ortamı, 15. yüzyıldan beri Batı'da mimari uygulamanın yanında gelişen kuram alanının süreç içerisinde özerkleşmesi gibi bir epistemolojik temelden, başka bir ifade ile kuram alanını oluşturmamış, hatta söylem alanında bile kısır bir mimarlık ortamının yarattığı bir konumdaydı. Mimarlar, üzerinde bulunduğu epistemolojik zeminin farkında ancak, bizzat yaşanarak içselleştirilmiş bir sürecin ürünü olmayan bir modernist hareketin ve olguların yarattığı içsel çelişkileri de yaşamaktadırlar.

Modern mimarlık, topluma mimarlık için yeni bir imaj yaratmaya çalışmıştır. Bunda yüzyılın ilk çeyreği dışında başarılı olamamışsa da, en azından amacı topluma yeni bir yaşam tarzı önerilebilirdi. Oysa erken Cumhuriyet döneminin mimarlarının modernizm yolunda hedefleri, mevcut sistemin amaçlarını gerçekleştirmekti. Bu savdan mimarların bir bilinç gösteremedikleri anlaşılmalıdır ancak mimarların bireyselleşememelerinin ve mimarlığın özerkleşememesinin etkisi büyüktür.

Arkan da Batı modernist mimarlarının birçoğunun yaptığı gibi mimari düşüncesini ve yapıtlarını yazımsal destekleme yolunu bir mimari ifade, dışavurum olarak kullanmamıştır. Batı'da ise mimarlık alanında yazım, 15. yüzyıldan itibaren Alberti ile başlayan mimarlığın salt yapım, uygulama olmadığı olgusundan başlayarak gelişen bir gelenektir. Bu bağlamda bugün sadece yazımsal malzemenin olmaması nedeniyle değil, aynı zamanda varolan eskiz ve projelerin de arşivlenmemesi, varolanların da kaybolması nedeniyle Arkan'dan elimize kalan malzeme hemen hemen yok gibidir.

Modernizmin çağın ruhunu (Zeitgeist) yakalamaya çalışan bir proje olduğunun bilincinde olan Arkan'ın mimari biçimsel örüntüsünden tasarımlarının düşünsel arka planının izleğini çıkarmak zor olsa da, onun mimarlığını anlamlandıracak önemli bir nokta, her nesne ve ölçeği kapsayan tasarım dünyası ve bütüncül bir tasa-

rım (Gesamtkunstwerk) anlayışıdır. Arkan, tasarımını lambadan yani en küçük tasarım nesnesinden yapıya ve yapı-dış mekân bütünlüğüne kadar bu anlayışla sürdürmüştür. Onun bu tasarımlarıdır ki, Türk modernist mimarlığında Arkan'ın mimarisini farklı bir yere konumlandırır. Bütüncül tasarım anlayışı birçok Batı'lı modernist mimarda olduğu gibi, Arkan'ın da temel mimarlık dilinin bir dışavurumudur.

Bütüncül tasarım mimarın, mimarlık aracı ile dünyayı kontrol etme fantezisi. Yüzyıl başı B. Taut, L. Sullivan, H. van der Velde, P. Behrens, F. L. Wright, C. R. Mackintosh, J. Hoffmann, J. M. Olbrich gibi mimarların yanısıra Arkan da mekânı tüm detaylarına kadar kontrol altında tutma anlayışını seçmiştir. Bu yaklaşımın paradigması dünyanın kaotik pluralizminden apayrı bir dünyayı iç mekanda varetmektir. Arkan'ın her ne kadar A. Meyer ya da Gropius gibi tren ya da R. Schindler gibi çamaşır makinesi ya da uçak tasarımları yoksa da hemen her şeyin mimar tarafından tasarlanabilir olduğunun etiği de bağlı olduğu söylenebilir (Wigley, 1998).

Arkan sadece modernist biçim ile ilgili olmamıştır. Mimarlık dili modernist biçimin yanısıra, yeni mekansal açılımları ile de tasarımlarına yansırken, modernist etiğin mimara getirdiği sorumluluklara da sıkı sıkı bağlı kalmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen göç, yeni bir zaman ve mekan deneyimine yol açmıştır (Norberg-Schulzt, 2001). Modern mimari mekân, sonsuz sayıda yaşantıyı içinde barındıracak bir mekandır. Bu mekân akışkan, şeffaf, açık ve sonsuz geçişleri olan aynı zamanda da farklılaşmış ve sonsuz sayıda yaşamsal deneyimlere izin verecek mekan olmalıdır.

Arkan'ın bu çok boyutlu modernist mekân anlayışında hocası Poelzig'in etkisi yoktur. Zira mimarlık tarihçisi Gideon'un da belirttiği gibi, Poelzig, ekspresyonist bir mimar olması nedeniyle çok boyutlu mekân anlayışını benimsememiştir.

Bugün Arkan'a özgü bir mimarlıktan, Aalto'yu hem modernist hem Finli yapan, Barragan'ı hem

modernist hem Meksikalı yapan öğeler bağlamında söz edilemez. Arkan daha önce de belirtildiği gibi yalnız modernist bir mimardır. Ancak modernizmi uzlaşimsal ve yumuşak bir modernizmdir. Arkan'ın mimarisi daha açık ifade ile yapılarını var eden, örneğin Aalto'da hemen Finli gibi ayırına varılan bir Türk kimliğini ön plana çıkaran mimarlık anlayışı değildir. Bu, Arkan'ın evrensel değerlere yerelden daha fazla değer vermesinden ileri gelir; buna rağmen evrensel-yerel sentezini birçok yapısında denemiştir.

Bu arada kimlik sorunsalının Türkiye'de, merkez ülkelerinden farklı nüansları olduğunu hatırlamak gerekir. Türkiye'de modernleşme sürecinde aynı zamanda milliyetçi bir dönemden geçiliyor olması nedeniyle, özgün olduğu düşünülen kültür de yüceltilmişti. Bir taraftan modernleşme yanlısı olursa da, diğer taraftan milliyetçilik gereği emperyalist olduğu düşünülen egeyen Batı kültürüne karşı yerele sarılındı. I. Ulusal mimarlığın içine düştüğü ikilem, hem yeni mimarlık fonksiyonları bağlamında yapılar üretmek, hem de milli bir kimlik arayışı içinde olmaktır. Bunun da nedenleri devletin resmi ideolojisi işlevini gören milliyetçilik olgusuna olan bağlılık kadar, üçüncü dünya ülkelerinde var olan yaygın anti-oryantalist, anti-kolonyalist söylemler nedeniyle yerel kültüre sarılmaktır. Oysa Cumhuriyetçi devlet kurulduktan sonra toplumsal mühendislik projeleri ile bu kültürel kimlik sorunsalı arka plana atılmıştır (Keyder, 1991).

Cumhuriyetçi kadroların görev alması ve modern ilişkilerin premodern bağların yerine geçmesiyle de ilişkili olarak, Arkan, mimarisinde bir kimlik arayışının, daha doğrusu kimliği bir arayış olarak irdelemenin içinde hiçbir zaman olmamıştır.

Modernizmin özündeki statüko karşıtlığı, ne dönemin diğer Türk mimarlarında ne de Arkan'da bulunmamaktadır. Bu bağlamda modernist etiğin çok önemli bir halkası dışarıda bırakılmıştır. Diğer mimarlar gibi Arkan da statükoyu onaylamış ve statükonun dışına çıkma arzusu duymamıştır. Bunun nedenleri, henüz mimarlık

ortamının çok fazla meşruiyet kazanmamış olması ve dolayısıyla mimarlığın özerkleşmemiş olmasıdır. Modernist bir devrimi var edenlerin üst sınıf bürokrat ve elitler olmasının yarattığı paradoks, statükocu yaklaşımın hoş görülmesinin nedenidir.

Büyük mimari devrimler her zaman büyük toplumsal devrimleri izlemiştir. Örneğin, Rusya'da 1917 Ekim devriminden sonra, her ne kadar bu zemin bir on yıl öncesinden ressam ve heykeltıraşlar tarafından hazırlanmış olsa da, mimarlık, şehircilik, plastik sanatlar, tiyatro ve edebiyatta da yeniliklerin düşünülüp denendiği bir dönemdir. Devrim öncesi gelişen bu estetik devrime benzer, devrim sayılamayacak, ancak modern mimariye zemin oluşturan hareket ise Türk mimarlığında Kemalettin Bey ve Vedat Tek'in öncülüğünü yaptığı milli mimarlık hareketi olarak kabul edilebilir. Milli mimarlık hareketi bir arayışın, bir transformasyonun modern mimarlık biçimi, etiği ve gramerinin dışında da olsa bir yenilik arayışını arama bağlamında başlangıcıdır. Bu öğeler, Tanyeli'nin ifadesiyle modernleşmenin eşliğini oluşturur.

Devleti ve ideolojisini temsil edecek mimarlık arayışının içine girilmesi yeni bir olgu değildir. Aslında devletin mimarlığı yönlendirme ve denetimi altında tutma çabaları, Nietzsche'ci bir kavramla bir 'güç istenci'dir. Özellikle 18. yüzyıl sonrasında siyasette yeni bir anlayışla devlet, mimarlık ve şehircilikte de, sağlık alanında olduğu kadar, ağırlığını hissettirecek politikalar üretmeye başlamıştı. Foucault'ya göre siyaset-mimarlık ilişkisi, mimarların düşüncesinde değil, daima siyasetçilerin düşüncesinde var olmuştur (Rabinow, 1984: 12-17). Mimarlık ve siyaset ilişkisi, devletin ideolojisini insanları yönetmek amacıyla yeni üslup arayışları ile mekânlarda da yansıtmaya çalışması biçiminde ortaya çıkar. Her tasarım bir iktidar talebidir savı doğrultusunda hükümet meydanları, halk evleri, kültür yapıları, Cumhuriyet'in iktidar mekânları olmuştur.

Devlet'in ideolojisini yansıtmasını istediği mimarlık, Türk devrimi bağlamında, devrimle beraber yaşamı da değiştirmek ve dönüştürmektir. Yaşamı değiştirmek kenti de yapıdan kent ölçe-

ğine değin değiştirmektir (Bumin, 1990: 103). Modern devrimin mimarisi de modern olmalı ve eskiyi hatırlatmamalıdır. Bu bağlamda devlet ideolojisi ile dönemin yoğunluklu mimarlık eğilimi olarak Modern mimarının mimarlar tarafından kabul görmesi örtüşmektedir.

Dönemin mimarlarının statükoya karşı direniş içinde olmalarının en önemli nedeni, devletin yabancı mimarları yeni modern Türkiye'nin inşasında görevlendirmesidir. Ancak Arkan'ın şansı, birçok Türk mimarının aksine, devlet tarafından bizzat görevlendirilmesi olmuştur.

Sonuç

1927'de yabancı mimarlarca başlatılan, ancak morfolojik olarak ele alınan Modern mimarlık, 1931'den itibaren düzenli olarak mimarlık gelişmelerini yayımlayan *Mimar* (daha sonra *Arkitekt*) dergisi tarafından Türkiye'de tanıtılmıştır. 1930'lardan itibaren Modern mimari Batı'da olduğu gibi ekonomik, sosyo-kültürel ve estetik olguların gelişiminin ve dönüşümünün doğal sonucu olarak değil, ancak bir 'Zeitgeist'i yansıtmak üzere mimari ve modern bir devrimin görsel ideolojik yansıması olarak Türkiye'de uygulama alanına girmiştir.

Ancak Batıda, bir modernist etik olarak mimarının eşitlikçi yapısı yani her sınıftan birey için yapılan konut tasarımları, Türk mimarlığında çoğunlukla gelir düzeyi yüksek bireyler için tasarlanmış konutlara dönüşmüştür. Bunun nedeni, Türkiye'de endüstriyel bir devrimin yaşanmaması ile bağlantılı olarak işçi sınıfının oluşmaması ve modernist ideolojinin öncelikle üst bürokrat ve elitler tarafından kabullenilerek yaygınlaştırılmaya çalışılmasıdır. Bu bağlamda Türkiye'de yoğunluklu olarak ağırlığı hissedilen 1930-40'lı yıllar arası Modern mimariye sadece Batı'nın geçirdiği evreler açısından bakmak farklı bir coğrafyası, kültürü ve tarihselliği olan bir ülke için tek açıklayıcı ölçüt olamaz. Zira Batı şemsiyesi altındaki birçok ülkenin Modern mimarlık alanındaki gelişimleri de birbirine göre farklılıklar gösterir.

Bu açıdan bakıldığı zaman Batı modern mimarisi ile kıyaslama bağlamında belki stereotipik

gibi görünen Arkan projeleri Türk mimarisi özelinde stereotipik değildir.

Türkiye'ye Modern mimarinin girdiği yıllar, Batıda Modern mimarinin bir doktrin, bir üslup, bir uluslararası üsluba dönüştüğü yıllardır. Batı'nın 1930'lar öncesi yaşadığı modernizmin avangard dönemini ve Bauhaus öncesini Türk mimarisi yaşamamıştır. Batı Modern mimariyi kendi doğal, toplumsal, kültürel, ekonomik süreçlerinin sonucu olarak yaşarken, Türk mimarisi tepeden inme bir şekilde ulus-devletin kültür politikası kapsamında bürokrat ve profesyonel elitin belirlediği resmi bir program olarak kabul edilmiştir. Batı'daki endüstri devrimi ile gelişen yeni malzemeler, teknikler, yapım teknolojileri, yani üretim boyutu, tarihsel koşullar, özerk bir burjuva sınıfı Türkiye'de varolmamıştır.

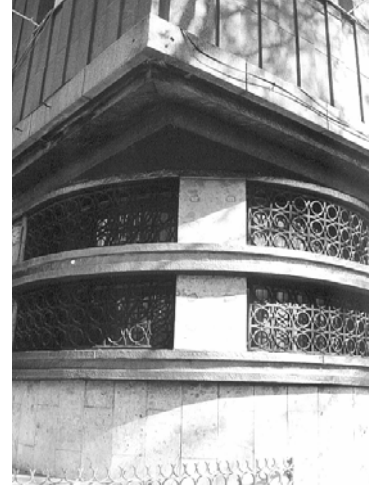
Türkiye'de Modern mimarlık modernist bir devrimin yaşamın tüm alanlarını kapsayacak bir asrileşme projesi olarak ele alınmıştır. Modern mimarlık özüne dair ilkelerden çok tasarıma dair ilkeleri ile kabul görmüştür. Modernist mekansal açılımlar, iki boyutlu plan düzeyinde kalmıştır (Tanyeli, 1992: 90). Bu sonuca varılmasında etken olan görüş ise bulunulan noktanın tarihsel konumunu doğru olarak tespit etmekte yatmaktadır. Türkiye'ye Modern mimarlık, ironik görünse de, ulus-devlet çerçevesinde girmiştir. Aslında bu, sıkça belirtildiği gibi modern mimarinin özüne karşıdır.

Arkan'ın bazı yapılarında örneğin Şekil 2 ve 3'te görülen Ankara'daki İller Bankası'nda olduğu gibi kullandığı zengin malzemeler, dairesel formda çıkmalar, dış cephenin dekoratif bir tarzda taş ile kaplanması, kristal cam yüzeyli metal kapılar, kolonların beton üzerine farklı malzemeler kullanılarak yivli, iç bükey, dış bükey tarzda biçim verilmesi, podyum gibi duran zemin kattan üst katlara eklemlenişin klasik anlayışa uygunluğu, hep Deco estetik tavrıdır. Toplumsal bellekten gelen, bellekte iz bırakmış imgelerin bir toplumsal anımsatma olarak modernle yoğrulması Arkan'ın modernizminin Batı'daki anadamar Modern mimarlık gibi kanonik olmadığını gösterir. Arkan mimarlığı uzlaşmacı, toplumu Modern mimarlığa geçişte yumuşatıl-

mış bir modernlikle karşı karşıya getiren bir mimarlıktır.



Şekil 2. İller Bankası, Seyfi Arkan



Şekil 3. İller Bankası ön cepheden detay

Kaynaklar

- Arkan, S., (1956). *1933-1956: Seyfi Arkan ve Eserleri*, İstanbul.
- Alsaç, Ü., (1978). *Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Dönemindeki Evrimi*, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.
- Aslanoğlu, İ., (1992). Seyfettin Arkan ve Ankara'daki Yapıları, *A.Mimarlık*, 3, 84-99.
- Batur, A., (1999). Kimliğinin İzinde Seçkin Bir Mimar: Vedat Tek, *Bir Usta Bir Dünya: Vedat Tek*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Blake, P., (1976). *The Master Builders*, W.W.Norton & Company, New York.
- Bumin, K., (1990). *Demokrasi Arayışında Kent*, Ayrintı Yayınları, İstanbul.

- Dumont, L., (1986) *Essays on Individualism*, University of Chicago Press, Chicago.
- Güner, N., (1966) "Seyfi Arkan: 1904-1966", *Akademi*, **6**.
- İzgi, U., (1997). U.Tanyeli ile Şöyleşisinden, A. Dekorasyon, **1**.
- Kadioğlu, A., (1998). *Cumhuriyet İdaresi Demokrasisi Muhakemesi*, Metis Yayınları, İstanbul
- Keyder, Ç., (1991). Modernizm ve Kimlik Sorunu, *Varlık Dergisi*, **1010**.
- Kılıçbay, M.A., (1994). *Cumhuriyet ya da Birey olmak*, İmge Yayınları., Ankara.
- Mardin, Ş., (1994). Türk Modernleşmesi, İletişim yay., İstanbul.
- Maxwell, R.(1997). Transgressions, *Architectural Design*, **68**, 7-8.
- Norberg-Schultz, C., (2001). Principles of Modern Architecture, A.Papadakis Publications, Singapore.
- Rabinow, P., (1984). Mekan Bilgi ve Erk, *Mimarlık* 7-8.
- Ricoeur, P., (1961). Universal Civilization and National Cultures, *History and Truth*, çev. C. A. Kelbley, Evanston: Northwestern University Pres.
- Sayar, Z., (1992). Anılarda Seyfi Arkan ve Dünyası, A. Dekorasyon, **3**.
- Tanyeli,U., (1999). Bireyselliği Vareden Doğaçlama, Improvisation Mimarlıkta Doğaçlama ve Behruz Çinici, yay.haz.U. Tanyeli, *Boyut*.
- Tanyeli, U., (1992). Seyfi Arkan (1904-1966) Bir Trajik Kişilik, *A Mimarlık*, **3**.
- Wigley, M., (1998). Whatever Happened to Total Design, *Harvard Design Magazine*, Summer **98**: 18-25.